

鏡花「少年もの」の表現構造

――へ回顧的な語りへとへ中継的な語りへ

大野 隆 之

一、はじめに

明治二十年代の終わりごろ、鏡花は観念小説から少年をモチーフとした作品へと関心を移している。（本稿では便宜的にこれらの作品を「少年もの」と呼ぶことにする。初期鏡花が何作か書いている少年向けの「少年小説」と区別するためである。）この件については、『めさまし草』紙上において「化銀杏」（明二九）が酷評されたこと^①、それに対して同時期に一葉の『たけくらべ』（明二八・一）が圧倒的な評価を以て迎えられたこと、しばしば指摘されるように、以上二つの要素は重視せざるをえない。しかしこのような外的要因の他に、鏡花自身の中で、確実に方法的な模索が始まっていたこともまた無視できないことだと思われる。

すでに別のところで論じたように^②「化銀杏」においては、へ作中人物の語りへという鏡花を考えるうえでのきわめて重要な要素があらわれており、作品すべてを作者の自覚的な言葉によって統御しようとする、観念小説における原則は、大きな揺さぶりを受けていたのである。「少年もの」についても、新たなモチーフとしての「少年」、あるいは幻想導入のための装置としての「少年」、という大きな発見と並行的に、様々な表現構造の実験の場としての意味合いも持っていた。

以下本稿では少年という世界に対する接し方をめぐる鏡花の表現構造の推移を、へ回顧的な語りへからへ中

継的な語りへへの転換という側面、およびそれらの表現構造に対する作者の意識という二点から論じていく。

二、へ回顧的な語りへ

『たけくらべ』は鏡花に、自らの少年時代、すなわち愛されることを軸に調和的に生きることの出来た自己を発見させた。そこではさまざまな女性たちがあたかも皮膜のように少年を保護しており、少年自身は社会的な課題に対峙する必要はない。同時代評にもあるように、これはある意味では現実逃避であるといえよう。大人たちの社会構造の歪みを直接的に引き受けざるを得なかった『たけくらべ』の子供たちに比べ、鏡花の「少年もの」の主人公たちはあまりにも安穩としている。しかし現実的な枠組みからの逃走を、鏡花のひとつの本質として押さえるならば、それは必ずしも安易とのみみなすことは出来ない。おそらく逃げれば逃げるほどに深々と自らを取り囲む「現実」の枠組みが見えてこざるをえなかったはずなのである。一連の「少年もの」は、それら大いなる逃走の端緒としてとらえることが出来る。

「少年」というイメージに接する最初のあり方はへ回顧的な語りへであった。これは、「一之巻」(明二九)から「誓之巻」(明三〇)の連作において試みられている。へ回顧的な語りへとは語りのありようのうち最も一般的なもののひとつで、特定の現在(とみなされ得る位置)から自己の過去の経験(とみなされる内容)を語るタイプの形式である。

十一の時母みまかり給ひつ。年十四の春のはじめ、其の命日に当たりし日なりき。

これは「一之巻」の冒頭である。へ回顧的な語りへとはこのような形式である。語りの現在こそ明示されていないが、語り手は少年時代を鳥瞰的に把握しうる位置に立っている。ただしこの作品における語りの現在時には一定の制限が加えられている。それは過去の自己に対して、批評的に関わることは無いという点である。基本的に作中に表現される感性は少年時代の「予」のものであり、それに対して成長した時点からあれこれ論評することはない。我々は過去の体験に対して、それが回想に値する体験であるならば、悔恨であれ、憧憬であれ、なんらかの現在から見た意味付けを持つものだが、その種の論評は、この作品においては、少なくとも明示的には表現されていない。

「一之巻」の最後に、「予」が「お秀」という年上の少女と将棋を指す場面がある。「予」はわざと負けてやる。それを側にいた「富の市」という盲人に諂いであると指摘されてしまう。「予」はそれに対しひどく恥じることになるのだが、その感性はその時点のその場面におけるものであり、語りの現在時からの論評はない。このような経験は、少年のその時点における感じ方と、成長した大人の回想との間に、なんらかの差異を伴うものだが、この作品ではそのような分裂は明示されない。つまりこの作品は成長した時点から自己の経験をたどりなおし、今現在を新たに意味付けるといような指向性を持たないのである。

「二之巻」の最後には、「お秀」が「予」に鳩時計を見せる場面がある。少年の「予」は、まだ鳩時計というものの存在を知らない。そのため鳩が声をだすことが信じられず、「お秀」が声を出しているのだと思う。お秀は疑いを解くために「あなた私の口をお圧へなすつていらつしやいな」という。

熾ゆるが如きわが耳に、冷たき秀の鬢触れて、後毛のぬれたるが、左の頬を掠むる時、わが胸は渠が肩に

ておされぬ。襟あしの白きことよ。掌は早や蔽うたり。雪は戸越に降りしきる。

ここでも成長した語り手の感性は表現されていない。というより語る現在の位置は殆ど消失し、少年がその場で感じたことの再現であるかのようにみえる。これは内容上ある程度必然的なことで、この場面に成人男子の感性が介入すれば、読者の受け取る叙情性は大きな変質を受けることになるだろう。この原則は作品を通じてほぼ貫かれている。

ただし一方ではこの場面が成立するために、表現構造上は語り手の位置が不可欠であることも指摘されねばならない。すなわち語り手が大人であり、したがって少年にとっての現在時から一定の距離を持っているという点は、重要な機能を持っているのである。

まずは一点目は語彙の問題である。「鬢」「後毛」「襟あし」等の語彙のすべてまたはいくつかは少年のものでない可能性が高い。この場面では少年の触覚が中心的なモチーフとなっているが、それを読者が視覚的なイメージとして受容し得るのは、大人の語彙の客観性である。「鳩時計」にしても同様であり、語り手、「秀」、さらには読者に共有されている常識的な「鳩時計」に対する知識が、「予」のみに与えられていないことで、この場面は成立している。

二点目は距離によって成立する構成の問題である。仮に、引用最後の「雪は戸越に降りしきる」という視覚イメージが、その時点、その場における「予」にとってどの程度の必然性を持っていたのかという点について考えてみたとする。この問題はなかなか難しい。この部分は、「秀」の白い襟あしとイメージ的に連続することにより視覚的な効果をあげ、二人の閉ざされた空間を強調し、さらに少年時代の純粹無垢を象徴するという

多様な意味を持つ表現となっている。しかしそれらはこの場面を外側からみたときに言えることであって、この時点における少年の意識が突然戸外に向けられる必然性はそれほど高くないと思われるのである。語り手は直接的な批評こそ付さないが、このような配置において、きわめて暗示的に少年時代と関わっている。

三点目は文体の問題である。この作品は非常に典雅な文語文であり、少年の意識を直接反映したものではない。少年の受け取ったイメージは、もっと曖昧な輪郭しか持たない印象の羅列だったはずであり、それが文語文に変換される中で、芸術化されている。

以上のような語り手の機能を整理するならば、語り手は現時点の具体的な感性を何ら顕在化すること無しに、より広範な知識と、鳥瞰的な視点と、様式的な表現力によって、いわば純粹に言語的な存在として作品に関わっているかのようにみえる。この性質は、自己の過去を語る一人称形式よりも、むしろある人物に焦点化した三人称形式に近い面がある。実際この作品は「予」の部分を「新次」という名前に改め、唯一語り手の感性の様式的なあらわれである「給ふ」等の敬語表現を外せば三人称化はそれほど困難ではないのである。しかしそれではこの作品のある側面が、ほとんど失われてしまうことになるだろう。何度も繰り返したようにこの作品の語り手は、語る現在時からの直接的なコメントをほとんど発さないものの、実は全編にわたって一つのメッセージを発し続けているからである。それは少年時代に対する懐かしさと喪失感である。

懐かしさも喪失感も出来事と主体との、連続性と距離の対立から生じる感覚である。へ回顧的な語りへは不可逆的な時間という冷厳な距離の認識において成立している。我々は通常どんなに懐かしく思おうと決して少年時代には戻れはしないのである。鏡花の「少年もの」がこのような作品で、かつこのような表現構造で出発したという点は重要であると思われる。後述するように、これ以降鏡花はへ回顧的な距離を伴わない方向に

むかうわけだが、極端に言えばそれらの作品の空白の末尾には、絶えず喪失感がおかれていると考えて良いように思う。この作品については、たとえば脇明子氏は「現実が幻想を駆逐する過程をえがくもの」であり、主人公を「大人の世界に運んできてしま」う作品であると、否定的な立場をとっている⁴。脇氏は狭義の幻想性に鏡花文学の重点を置いているので、必然的な評価であるといつてよい。また鏡花文学において非日常性、幻想性を重視することが正統である事は言うまでもない。しかしそれ以外の要素をまったく認めないのでは鏡花の全体像を見るに不十分であろう。どのような幻想であれ、読み終えあるいは書き終えられた次の瞬間には日常世界が待ち受けているのであり、多くの鏡花作品のある種せつない読後感には、この初期段階の喪失感と通底する面が少なくないのである。

三、中継的な語り。I

「二之巻」(明二九・六)と「三之巻」(明二九・八)との間に発表された「蓑谷」(明二九・七)、および、「五之巻」(明二九・一〇)と「六之巻」(明二九・一二)とには含まれた「龍潭譚」(明二九・一一)は、共に禁じられた魔所に少年が迷いこみ、そこで神女とも魔女ともつかない幻の女と出会うという点で共通しており、「高野聖」(明三三・二)との関わりで論じられることの多い作品である。「少年」という装置が、作品内に幻想を導入する機能を持っているという点で、自伝的色彩の強い「一之巻」から「誓之巻」への連作とは異ったレベルを見せている。ただしモチーフにおける類似に反して、二つの作品は表現構造の上で、重大な差異を持っている。

「蓑谷」は、表現構造上へ回顧的な語りへに統一されているととらえてよい。それは単に、末尾が「今もな

つかしき心地ぞする」と結ばれているからではなく、その末尾に到達すべく準備されているからである。

全集でわずか六頁の掌編であるということもあり、この作品は冒頭から「怪しの姫」と出会うところから始まっている。しかしその場面は一時宙ぶりにされ、そこに至るまでの成り行きが挿入される。この構成により、読者は作中人物とは一定の距離を持った、語り手の存在を感知することが出来る。末尾の「年長けてのち」という表現に唐突な印象は与えられないのである。

「龍潭譚」は、文体の上では、「養谷」と同様であるが、表現構造上、まったく異質なものとなっている。

日は午なり。あら、木のたらく／＼坂に樹の蔭も無し。寺の門、植木屋の庭、花屋の店など、坂下を挟みて町の入り口にはあたれど、のぼるに従ひて、ただ畑ばかりとなれり。番小屋めきたるものの小高き所に見ゆ。

これが冒頭部分である。語り手は完全に作品内の時空に拘束されており、体験しつつある作中人物としての「われ」と、それを回想する語り手という距離は存在しない。作品内の時間はほぼ継起的な秩序に従っており、語る時間の痕跡は見られないのである。その意味でこの作品は、文語体（雅俗折衷体）で書かれているものの、表現構造上、少年の言葉による口語体小説「化鳥」（明三〇・四）にきわめて近いといえる。⁽⁵⁾ へ回顧的な語りへが、失われた過去を再度生きなおす存在であるとするなら、この作品のへ中継的な語りへは、いわば今そのものを生きる存在なのである。

ただし「龍潭譚」のへ中継的な語りへは、最後まで徹底されているわけではない。あくまでもへ中継的な語りへを基調にしつつ、部分的には文末に「き」が加えられるなど厳密に方法化されているとは言えず、特に結

末において唐突な大きな侵害をうけている。結末部では少年が迷いこみ、女と一夜を過ごした谷が、激しい暴風雨のために淵となったことが語られる。そしてその後急速に時が流れ、次のような末尾に連なるのである。

あわれ礫を投ずる事なかれ、うつくしき人の夢や驚かさむと、血気なる友のいたずらを叱り留めつ。年若く面清き海軍の少佐候補生は、薄暮暗碧を湛へたる淵に臨みて肅然とせり。

そもそもへ中継的な語りへがどの程度の方法的自覚を以て採用されたのかは明確でない。すなわち失われた時を単に回顧することに飽き足らず、少年の今を表現において生きようという明瞭な方法意識に基づくものなのか、それとも少年の感性をよりリアルに再現しようとした結果、半ば偶発的に全く新たな表現構造を生み出してしまったのか、という問いに対して断定的に答えることは難しい。しかしあえてこのような末尾を付したところをみれば、後者、すなわちそれほど明瞭な方法意識を持っていなかったと考えるのが自然かもしれない。唐突に三人称化するこの末尾には自らが生み出してしまった新たな表現構造に対する、鏡花の戸惑いをみるこ

とが出来るのではないか。

このへ中継的な語りへは、鏡花の表現方法に大きな転機を与えたと考えられるのだが、その問題について考察する前に、読むことと書くことをめぐる若干の原理的考察を行なうことにしたい。

四、若干の原理的考察

作者は書くという行為によってテキストに接している。この時作者は作品世界というある意味のまとまりの

外側に立っているのだから、仮にこの関係を「垂直」的な関係と呼ぶことにする。読書という行為も一義的には作品世界の外側にいる読者が作品世界に接しているわけであり、やはり「垂直」的である。しかし我々はしばしばこの原理的な「垂直」性を見失うほど作品に没入することがある。そこまでいかなくとも読むという行為が成り立つためには、今読んでいるという意識のある程度の潜在化が不可欠であるといつて良い。この時読者は仮想的に作品世界内部を生きているのであり、この時のテキストと読者との関係を「水平」的な関係と呼ぶことにする。⁽⁶⁾

「水平」的な関係は作者とテキストとの間にも必然的に生じる。作者は紙に、現代ではキーボードに対して「垂直」的に接しているわけであるが、同時にその行為を通じて、作品世界内部を「水平」的に生きるのである。この「水平」的な関係が成立するメカニズムは三浦つとむ氏の指摘する「作者が観念的に自己分裂して他人の立場に移っていく」という有り様であり、いわば小説言語の本質である。⁽⁷⁾三浦氏の説明は、「読者が観念的に自己分裂して他人の立場に移っていく」と書き替えることが出来、この観点から見るとき二つの行為は原理的には同じ構造であると考えることが出来る。

以上は小説というメッセージ形態の両端、すなわち「書く」行為と「読む」行為との構造的同一性についての簡単な整理である。ただしここで注意すべき事は、読者論の言う「読者の能動性」⁽⁸⁾という概念の重要性を十分評価するとしても、やはり「書く」と「読む」とことでは大きな隔たりがある、というごく常識的な事実である。

まず第一に時間の問題である。個人差はあるが、「読む」より早く「書く」ことが出来る人間は稀である。完全にメディアの持つ時間に拘束された映画や音楽とは異なり、「読む」行為はかなりの自由度を持つが、そ

れでも通常は何度かの中断を挟みつつ、ほぼ線状的に推移する行為である。これに対し線状的に進む「書く」行為はきわめて例外的な幸福とみて良いだろう。作者は何度も流れをさかのぼり、あるいは一ヶ所で長く立ち止まり、いったん書き終えた跡も何度も推敲することになる。

第二の問題は「書く」ことは必然的に「読む」ことを含むが、逆はきわめて稀であるという点である。批評あるいは、作品論というきわめて特殊な行為を営むために、批評家や研究者はしばしばメモを取るが、これは通常の「読む」行為に比して、非常に不自然な職業的営為である。もちろん精読や方法的な読みも「読む」行為のひとつには違いないが、読書という一般的行為の典型とするわけにはいかない。これに対し、一度も読み返される事無く完成に至る作品はきわめて稀である。特殊な実験をのぞき、ある瞬間の作者はテキストの全権を握ってはいない。ラングの拘束、伝統の拘束、同時代のパラダイムによる拘束、といった巨視的な拘束以外に、作者は絶えず、自らがそれまで書き綴った言葉に拘束されている。もちろんこれまで書いたすべての原稿を破り捨てるのは可能である。しかし新たに書きなおすとき、彼は再び、自らの言葉に拘束されていくだろう。これまでかかれた言葉と、対話的に葛藤し、新たな言葉を紡いでいく。これは「書く」行為に与えられた宿命なのである。

したがって第三に、小説言語に内在する「垂直」性と「水平」性との葛藤は「書く」行為において、より顕著になる。というよりも「読む」行為においては両者は葛藤しないか、するとしてもほとんど問題にならない。理想的な「読む」という行為が、自らの「垂直」性を放棄し「水平」性を生きることだとするならば、「書く」行為は、「垂直」性と「水平」性のきわめてシリアスな対立関係のどこに自らを定位するかという、絶えざる闘争の場なのである。

五、中繼的な語り・II

「回顧的な語り」 \searrow と「中繼的な語り」 \searrow は、いずれも作者が書いた言葉である。しかし「書く」行為との構造的な関わりから分析するとき、両者には大きな違いがある。単純化するなら、「回顧的な語り」 \searrow は、「書く」行為と構造的に相似である、ということである。なぜなら「回顧的な語り」 \searrow における語り手は、語られる時点に対する「垂直」性を前提とし、その地点から「水平」的な関係へと入っていく。それゆえ作者の意識において、現に今書きつつある行為と、テキスト内で仮構的に演じられる行為との間の齟齬はほとんど無い。もちろん「書く」 \searrow という行為は物理的な具体性を伴う実体であり、語りは言語という記号の配置から浮かび上がる「像」⁽¹⁰⁾である。しかし両者は構造的に相似であるため、いわば「回顧的な語り」 \searrow における語り手は、作者が「書く」 \searrow ように語るのである。

ここでは「回顧的な語り」 \searrow と「中繼的な語り」 \searrow を比較しているため、「書く」行為との構造的相似性を「回顧的な語り」 \searrow 特有の問題であるかのように論じているが、ここでみた「回顧的な語り」 \searrow の特性は、おそらく三人称形式のかなりの部分について言えることである。すなわち小説言語に内在する「垂直」性と「水平」性との葛藤を、「書く」 \searrow という行為において統合する自然な在り方とは、超越的な位置から語る三人称か、一人称であれば語られる世界に対して十分な距離を持った「回顧的な語り」 \searrow なのである。現存する小説のほとんどがこのいずれかの形式をとるのは、ごく自然な成り行きである。⁽¹¹⁾

これに対して「中繼的な語り」 \searrow には作者の「書く」 \searrow 位置に相当するような位置はない。あるのは作中人物を視点とする「水平」的な広がりだけである。それゆえ「書く」 \searrow という行為の持つ「垂直」性はテキストから隠

蔽されなければならない。この表現構造からくる要請は、少なくともこの時期の鏡花にとっては革命的な意味を持っていた。

いわゆる觀念小説時代の鏡花の表現上の特徴として、末尾に置かれた読者への呼び掛けがある。觀念小説の背後にある鏡花の分裂的な状況についてはすでに論じているので、本稿に関連のあるポイントだけを示すならば、末尾の呼び掛けとは「書く」行為に対する執着のあらわれであり、本稿に即すならば、「垂直」的な自意識の突出である。「龍潭譚」末尾の唐突な三人称についても、ほぼ同様な水準から論じることが出来る。ただし「龍潭譚」末尾には、おそらく鏡花にとっては觀念小説におけるのは別な、内在的な必然性があつた。

一つめは「一之巻」―「誓之巻」の連作、あるいは「養谷」が抱えていた、少年時代そのもの、あるいはそれと同様に現在の現実から隔たった幻想世界と、現に書きつつある自己との距離の感覚である。もはや戻れない世界への愛着と喪失感というモチーフが、鏡花のなかでまったく消滅したとは思えない。後述するように作品自体の構造が、それに馴染まないものへと変容してしまったということである。我々は今まさに生きている現在を懐かしむことは出来ない。そのためには一定の距離が必要で、末尾の三人称はその距離感を形成するための、いわば苦肉の策となっている。

二つ目は語彙および文体と、表現構造とのずれの問題である。先に述べたとおり、「龍潭譚」は文語文で書かれている。文章の性質そのものは「回顧的な語り」の場合と大差ない。それゆえこの作品においては、構造的に未分化である語り手（大人）と主人公（子供）が、文体のうえではまったく分離しているということになるのである。現実的な読者の立場にたてば、このことはさほど不自然に感じられない。前節で検討したとおり、理想的な環境で行われる読書行為においては、「垂直」的な意識をカッコにくくすることはそれほど困難ではな

く、読者は作者に比べ、より容易に作品世界とへ水平的な関係を持ち得るからである。仮に「この物語は子供の『今・ここ』の視点で書かれているにもかかわらず、文体は大人のものである」という意識を持つ読者がいたとすれば、彼は読書中終始落ち着かず、末尾の三人称化において、「内容は少年の意識だが、別の語り手が記述していたのか」とようやく納得するということになるだろうが、そのようなケースは、現実には考えにくい。通常はむしろ逆で、文体に対する意識（へ垂直性）がほぼ透明化し、少年の立場に立っていた（へ水平性）読者に対して、三人称化はきわめて唐突で不自然な印象を与えるはずである。換言すれば通常の読者が不自然と感ずるであろうことを、あえて鏡花は行なったわけである。この時の鏡花にとっては、なぜ、あるいはどこで、少年の意識が文語文に変換されたのか、という根拠がどうしても必要だったのではないか。末尾の三人称化は、いわばへ水平的な作品世界にへ垂直ふりおろされた一撃と言うべきものだったのである。

モノクロの映像は、我々の現実の視覚経験から見れば不自然である。しかし我々はしばしばそれを意識せずに映像そのものへと入っていくことが出来る。受容主体の柔軟性とはそのようなものである。読者にとって、文語文という書かれた言葉で少年の「今・ここ」の意識が描かれていても、その少年の世界にはいつていくことが出来る。メディアとしてのモノクロ映像が透明化するように、メディアとしての文語文も透明化するのである。しかし作り手の側は決してそうはならない。かつてカラー映像が技術的に不可能だった時代も、そして現在あえてモノクロ映像を用いる作家ならなおさらのこと、制作中、自分がある限定的なメディアをもちいているという意識を消すことはないだろう。¹³ 同様のメディアに対しての強い意識は小説家においても成り立つはずである。このことは小説家全体に一般化することは出来ないが、少なくとも鏡花にとっては、きわめて重要な問題だったと思われる。

何を描くかだけでなく、どのように描くか。鏡花にとっては、小説が言語という形態をとるといふ本質的な原則、そしてその言語は最終的には「垂直」的で物理的な「書く」行為から発するのだという事実に対する強いこだわりがあった。このことは後年の談話や、よく知られている文字フェティシズムなどからも伺うことが出来るが、それらはあくまで派生的な事柄であり、本質的な表れは表現そのものの中にある。「龍潭譚」の末尾とは、そのような表現意識の表れのひとつと見ることが出来るのである。

逆に言えば、同じ意識が、「化鳥」という、少年の言葉による、直接的には「垂直」的な痕跡をほとんど見せない「中継的な語り」を生み出す母体になったとも考えられる。表現構造と文体にずれが生じた場合の対処法は、二つある。一つ目は文体にあわせるために、構造を変更することであり、成功しているとは言い難いが、「龍潭譚」がこれにあたる。もう一つは構造に即する文体を採用することであり、「化鳥」がまさにそうなのであった。

六、「むかうまかせ」と「中継的な語り」

今回取り上げた作品群から十年の時を経て、鏡花は「むかうまかせ」（明四一・一二）という談話を発表している。この時期は「春昼」「春昼後刻」（明三九・一一―一二）や「草迷宮」（明四一・一）など、著名な傑作をすでに発表し、「鏡花調」を確立したのちの談話である。このややとりとめのない談話はしばしば拡大解釈される傾向があるが、素朴に読むならば、「むかう」とは、作品の「水平」的な秩序、という程度のものである。

筆を執つていよく書き初めてからは、一切を向こうまかせにすることです。といふのは出来るかぎり、作中に私といふものを出すまいとするのです。

ここで語られているのは、へ垂直の的な行為の規制をゆるめ、あるいは出来る限り空無化し、へ水平の的な作品世界の自立性に任せようという方法意識である。この方法について、鏡花は「私はずっと以前より今日まで一貫した此心持ちで書いて居るのです」と述べている。「ずっと以前」というのは微妙な表現であるが、実際の作品に即する限り、少なくとも観念小説期には遡らないものと思われる。さらにはへ回顧的な語りも、これには当てはまらない。現実にはこのような方法意識が確立するのは、かなり後になってからであり、これまで見てきたように、明治三〇年前後においては、へ垂直の的な統御の意識と、そこからはみ出すへ水平の的なテキストの自立性とがせめぎ合っていた時期であると考えられる。

観念小説期におけるきわめて強い統御意識、すなわち作品を自己の自意識に重なる語り手によって隅々まで監視しようと言う執着から逃れるためには、自ら現在書いているという意識からへだったテキスト生産のシステムが必要だった。その一つが「作中人物の語り」であり、もう一つが、作品世界内部に言語主体を定位するへ中継的な語りへだったのである。もちろん「龍潭譚」において見られたように、初期的には容易にへ垂直の的な侵害を受けるものでもしかなかった。しかし、へ中継的な語りへは、この後も幾多の実験を試み、へ鏡花調のの一つの特徴として確立していく。へ鏡花調への入り口とも言える「化鳥」は既に目前にあったのである。

- (1) 森鷗外は「われ詩を読まむと予期しつつも、図らず一条の法医学的記事を読みたるを悔ゆ」と批判している。(『化銀杏』『めさまし草』明治三十九年二月)
- (2) 拙稿「鏡花における「作中人物の語り」―「眠り看守」および「化け銀杏」を中心に―」『沖縄国際大文学部紀要(国文学篇)』平成七年一月。
- (3) ジェラルド・ジュネット『物語のディスクリール』花輪光十和泉涼一訳、書肆風の薔薇 一九八五年。
- (4) 脇明子『幻想の論理』講談社現代新書 昭和四十九年四月。
- (5) 少年の意識の再現をめざした「化鳥」の、重要性については、拙稿「へ鏡花調」の成立・I」(『語文論叢』第一八号 千葉大学国語国文学会 平成二年十一月)を参照されたい。
- (6) このような性質は多かれ少なかれ、他のメディアにおいても言えることである。ことに現在のいわゆるヴァーチャル・リアリティの試みとは、テクノロジーによって、知覚において、へ水平」的な関係を実現しようというものである。小説など、言語を媒介とするジャンルでは、それがあくまでも観念的に生じる。次注参照。
- (7) 三浦つとむ『日本語とはどういう言語か』講談社 昭和四〇年八月。
- (8) ウォルフガング・イーザー『行為としての読書』轡田収訳、岩波書店 一九八二年。
- (9) ミハイル・バフチンの概念で、ロシアフォルマリズムが詩的言語の内的自立性のみを重視したのに対し、小説の言葉は、それを取り巻くすべての領域の言葉と対立葛藤することによって成立するとした。この考えは日本の近代小説すべてに当てはまるとは思えないが、少なくとも鏡花の作品にはきわめて妥

当である。『作者と主人公』（斉藤俊雄・佐々木寛訳、新時代社 一九八四年）など。

- (10) バフチンは又、現実における言語主体と、小説言語から読者とる観念上の主体との違いを強調した。小説に表れるのは「人間そのものの像ではなく、ほかでもない言語の像なのである」（『小説の言葉』伊東一郎訳、新時代社 一九七九年）。

- (11) もちろん例外も少なくない。ことに明治四〇年代以前に行なわれたさまざまなタイプの語りについては、十分な吟味が必要である。

- (12) 拙稿「語りの抑圧―鏡花の観念小説」『論樹』第五号 東京都立大学大学院、平成三年九月。

- (13) わかりやすいアナロジーのためモノクロを取り上げたが、カラーにしたところで事情は変わらない。我々の視界は長方形ではないからである。